

Realidade contada: o documentário e a ficção do quadro “Retrato Falado”* .

Marina Caminha*

Universidade Federal Fluminense

Resumo: O presente trabalho situa-se dentro da linha que liga os domínios do documentário e da ficção na construção narrativa de um programa televisivo. São programas de entretenimento que se formam a partir desses dois domínios, intercomunicando-se e agenciando novas maneiras de se perceber o mundo. A intenção aqui é investigar, ainda preliminarmente, de que maneira essas relações: - documentário e ficção – dentro da televisão, negociam seus lugares, adquirindo novas feições e se organizando enquanto discurso. Entendemos que esse discurso estabelece um contrato com o público por meio de estruturas de linguagem que já estão inclusas na memória do espectador. Tomo como recorte, o quadro Retrato Falado, exibido no programa Fantástico, na Rede Globo de Televisão.

Palavras-chaves: Televisão; Documentário; Intertextualidade.

Início esse artigo tentando já esclarecer que ele faz parte de uma pesquisa ainda em andamento e que começou a partir da minha entrada no Mestrado em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), em março de 2005. Portanto, durante todo o processo de escritura do mesmo, encontraremos muito mais perguntas do que respostas. São questões que tem surgido e que me fizeram partir para o caminho da pesquisa. Tentar entender, ou pelo menos chegar perto de uma resposta para o funcionamento da televisão brasileira atual, a partir dessa intertextualidade entre os domínios da ficção e do documentário, a meu ver, tão marcadas nesses programas ficcionais que estamos assistindo ultimamente.

Posso começar já citando alguns programas que me levaram a pensar sobre o assunto, mas antes disso, gostaria de levantar uma pergunta, a partir da qual inicio um

* Trabalho apresentado ao NP 21 – Comunicação e culturas urbanas, do XXVIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

* Aluna Formada em Comunicação Social - habilitação Rádio e Tv, na Universidade Federal de Pernambuco, no segundo semestre de 2003. Ingressando no curso de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense em março de 2005, sob a orientação da professora Marialva Barbosa.

primeiro e primário recorte sobre o que pretendo delinear nessas linhas que se seguem. Que tipo de televisão o trabalho irá ter como suporte?

Introdução

O surgimento da televisão vem ancorado a uma “nova forma” de compreensão do mundo. Baseado na lógica do mercado, a comunicação de massa surge no âmbito da construção de um estado moderno e a serviço da indústria cultural. Sodré afirma que a televisão nasce de um meio técnico, resultante de “uma crescente autonomia dos bens eletrônicos” (Sodré: 2001, 21). Essa sistematicidade seria acionada pelo desenvolvimento técnico e estaria submetida aos códigos da economia de mercado. Seria, de certo, a implantação de uma indústria cultural o local modificador do padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial (Ortiz, 2001).

Para as correntes teóricas tradicionais, a televisão é vista como detentora de uma “linguagem domesticada, tornada unívoca e também doada – sem troca verdadeira ou respostas possíveis”, conduzindo a uma linguagem mascarada da realidade “operada pelo desejo que leva o espectador a se identificar com os modelos do sistema” (Sodré: 2001, 51). Esse sistema eliminaria a gratuidade do diálogo (linguagem descomprometida com a finalidade produtiva), a pluralidade das situações sociais (diferenciação cultural e no curso livre do desejo) e a sociabilidade.

Discorda-se dessa linha analítica de televisão por que se resume o discurso da tv a um espaço de cultura voltada para a lógica do mercado e consumo de massa, perdendo toda uma história do que foi produzido, em função de uma visão unilateral. Esquece-se que a televisão é um campo de mediação na qual a forma como os códigos narrativos se organizam “agenciam as mudanças de mercado da sociedade” (Barbero: 2003, 13).

Como pensar essas mediações contemporâneas a partir desse imbricamento entre o documental e o ficcional? Que produção de sentido essas narrativas acabam estabelecendo nesse pacto entre o programa televisivo e o espectador? O que faz cada vez mais, a televisão brasileira tomar como alternativa de programas essas hibridações de gêneros? Seria um mote da contemporaneidade?

Paul Virilio (1984) atribui à aceleração do tempo – uma das consequências das transformações da modernidade – essa característica “antropofágica” da televisão, capaz de incorporar e ressignificar as linguagens, os gêneros e os estilos prévios. O autor atenta para uma consciência contemporânea fragmentária estruturada na “estética da interrupção”, “uma montagem de temporalidades que são o produto não apenas de poderes existentes, mas das tecnologias que organizam o tempo”. (apud Balogh:2002, 26).

Se a hibridação tem aparecido com tanta força na contemporaneidade, é preciso pensar sobre ela: “por que a questão do híbrido adquiriu ultimamente tanto peso se é uma característica antiga do pensamento do desenvolvimento histórico? Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas?” (Canclini: 2003, 17 e 22).

Busca-se na análise dos programas e dos gêneros “os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural”. Aceita-se por programa “qualquer série sintagmática que possa ser tomada como singularidade distintiva, com relação às outras séries sintagmáticas da televisão”, entendendo que “a televisão costuma borrar os limites entre os programas, ou inserir um programa dentro do outro, a ponto de tornar difícil a distinção entre um programa continente e um programa conteúdo” (Machado: 2003, 27, 28 e 29).

Recorre-se, então, ao conceito de Mikhail Bakhtin para designar o gênero como um elemento aglutinador e estabilizador dentro da linguagem. “O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e é velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um gênero. Nisto consiste a sua vida” (apud Machado: 2003, 69), ou seja, “os gêneros configuram-se como espaço de permanente mobilidade e transformação e podem ser qualificados como dinâmicos, móveis, capazes de incorporar as transformações que historicamente se impõem” (Borelli: 1996, 172).

Parto então para uma primeira premissa: a televisão está sempre em processo de transformação, “a comunicação, com suas mediações e suas dinâmicas, é dimensão constitutiva das culturas, grandes ou pequenas, hegemônicas ou subalternas” (Lopes, 2004:126). Dessa maneira, a apreensão das mudanças culturais por que passa a televisão é

pensada como uma prática organizada no espaço do texto pelas estruturas simbólicas e na conjuntura histórico-social em que este circula.

“Está aí implicado um duplo movimento que articula as demandas sociais e as dinâmicas culturais a lógica do mercado, ao mesmo tempo em que vincula o apego das pessoas a determinados gêneros, à fidelidade a determinada memória e sobrevivência de alguns formatos à emergência e à transformação dos modos de perceber e de narrar, de ver e de tocar” (Lopes, 2004: 127).

No tocante a linguagem televisiva, “cada uma das estratégias de enunciação da tv remete a uma diacronia feita de heranças múltiplas incorporadas de forma assimétrica pela televisão” (Balogh: 2003, 24). A hibridação aparece como parte constituinte de uma cultura de massa, que por suas necessidades de satisfazer a uma demanda de mercado, ressignifica as categorias, aproximando artistas e artesãos e diminuindo o papel do culto e do popular tradicional no mercado simbólico. Os bens, no entanto não se devanecem, mas sim sua pretensão de constituir universos autônomos. Os conceitos de popular e erudito passam a serem vistos como “construções culturais multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico ou o simbólico” (Canclini: 2000, 23).

Com que conceito então, estou tentando pensar a televisão brasileira? Em primeiro, como sinônimo de um amplo processo de transformação que está sempre imbricado com a arte, o mercado, as questões sociais contemporâneas, a tecnologia e o espectador. Ela não é simplesmente nem um suporte tecnológico pela qual as linguagens se estruturam, nem uma estratégia mercadológica com intenção de alimentar um modelo capitalista de consumo. A televisão está marcadamente ligada a uma história que se desemboca em todas essas discussões sobre a contemporaneidade: hibridação, fragmentação e globalização.

Esse artigo, antes mesmo de tomar a televisão por algum valor, seja ele positivo, ou negativo, tenta levantar questões muitas vezes negligenciadas por essas discussões que acabam tomando partido de defesa, ou de massacre, e que estamos sempre nos deparando em alguns estudos sobre a televisão. Antes de tudo, me parece importante indagar que transformações sociais estão sendo mediadas pela tv, agenciando novas formas de percepção desse mundo social e histórico em que vivemos.

Por que as marcas do documentário tem aparecido com tanta frequência nos programas de entretenimento televisivos? O que vem a justificar esse tipo de estrutura narrativa? Que tipo de relação está sendo criada entre produto e público? Me parece que esses produtos estão buscando uma legitimação a partir dessa representação de realidade, que marca toda a discussão em torno do documentário¹.

Documental versus ficcional

Na verdade, essa mistura entre o documental e o ficcional não é recente dentro da televisão brasileira. Nos fins dos anos 70 e início dos anos 80, explodiu no país um movimento em torno do vídeo independente, que com o surgimento do videotape e o barateamento dos equipamentos, firmam trabalhos com uma postura desconstrutiva da linguagem televisiva, até então, baseada nos padrões clássicos do cinema Hollywoodiano e o *Talking Head*, natural do rádio.

“A imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um estado de existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma produção do visível., como um efeito de mediação. A imagem se oferece agora como um “texto” para ser decifrado ou “lido” pelo espectador e não mais como uma paisagem a ser contemplada” (Machado: 2002, 244)

Esse discurso relativo ao meio como um campo de linguagem já havia sido estabelecido pelos teóricos de montagem no cinema. O movimento do vídeo independente se absorveu dessa temática levantada pelo cinema e a convergiu para o campo do vídeo. Dois grupos, criados no início dos anos oitenta, se destacaram nesse processo por que ao buscar um espaço de trabalho dentro da tv, levam essas discussões para o campo próprio da televisão, são eles: a produtora TVDO (TV Tudo), integrada por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Pedro Vieira, e a produtora Olhar Eletrônico, representada por Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Marcelo Machado, José Roberto Salatini, Renato Barbieri e Marcelo Tas.

¹ Quero deixar claro que não tomo o documentário como uma reprodução do mundo, mas sim, como representação desse mundo social e histórico. Desenvolverei esse pensamento mais adiante quando tentar recortar um lugar para o documentário nesse artigo.

Essas produtoras exploraram o caráter fragmentário da tv buscando novos formatos narrativos que se diferenciam do padrão tradicional de televisão². A chegada desses produtores independentes a tv vai dar início a uma nova concepção estética e formal da linguagem televisiva, ao misturar os códigos dos programas televisivos com a linguagem do documentário, do videoclipe, do rádio, da propaganda, entre outros.

Na metade da década de oitenta, programas como *Armação Ilimitada* (1985/1988) e *Tv Pirata* (1988/1990), dirigidos por Guel Arraes, penetram na grade de programação da Tv Globo (rede de televisão de maior audiência do país). São programas com um ritmo de edição muito veloz, baseados na colagem, na fragmentação e na capacidade de metamorfose de linguagens.

O que se percebe, na televisão brasileira atual, é uma forte tendência a programas que trazem em si os domínios do documentário e da ficção como parte constituinte do seu produto. Encontra-se em todos os formatos uma certa referência à linguagem documental. As novelas são marcadas pela presença desses agentes discursivos, como a inclusão de depoimentos de atores sociais em suas tramas, como ocorreu na novela *O Clone* (Rede Globo), e *Metamorphoses* (Rede Record).

O jornalismo assume uma postura ligada ao ficcional como forma de chegar ao espectador, o que pode ser exemplificado em programas como *linha Direta* (TV Globo). Os humorísticos abusam dessas articulações entre o documental e o ficcional: exemplo em *Retrato Falado* (TV Globo) e *A invenção do Brasil* (TV Globo) ou em programas cujo processo de produção está sendo revelado, como *Tarja Preta* (canal Brasil), *Muvuca* (TV Globo) e *Mochilão* (MTV).

É nesse mesmo contexto que também *Retrato falado* se encontra. O quadro entra no ar em 1999, como parte de *Zorra Total*, da Rede Globo e, em maio do mesmo ano, passa a ser exibido no programa *Fantástico*, da mesma emissora, todos os domingos. O quadro tinha como proposta encenar histórias que foram vividas e enviadas por espectadores. Seu funcionamento era feito da seguinte forma: a produção do programa recebia as histórias, escolhia e partia para um roteiro cuja forma de narrar se baseava nas estruturas de linguagem encontradas no documentário.

² Ver em Machado, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.

Em entrevista dada ao DVD de lançamento de trinta anos do Fantástico, Luis Vilaça (diretor do programa) denomina essas estratégias de narração como sendo próprias do jornalismo, e por isso, para ele, era um casamento perfeito a presença do quadro justamente no programa Fantástico. Programa, segundo o diretor, que juntava esses dois tipos de narrativas ao longo dos seus quadros.

O quadro se baseava na encenação de uma estória verídica. A diferença estava justamente na maneira como a equipe contava essas estórias. Sua estrutura era dividida por dois momentos: 1) o depoimento de quem vivenciou a estória e 2) a encenação da atriz Denise Fraga. Esses momentos aconteciam simultaneamente um complementando o outro. Foram 127 episódios e, durante esses quatro anos de existência do quadro, em cada episódio observa-se o embricamento entre documental e ficcional mesmo no momento em que Denise Fraga interpreta a personagem, ou seja, no momento mesmo da dramaturgia.

Antes de partir para uma análise mais profunda sobre o programa, é necessário recortar um pouco mais o conceito de televisão. José Carlos Aronchi em sua busca por entender o fenômeno da televisão cataloga 37 gêneros e 31 formatos de programas³. A pesquisa busca suporte no que Arlindo Machado chama de narrativa seriada. Compreendendo o conceito de serialização proposto por Lorenzo Vilches, como “um conjunto de sequências sintagmáticas baseadas na alternância desigual: cada novo episódio repete um conjunto de elementos já conhecidos e que fazem parte desse repertório do receptor, ao mesmo tempo em que introduz algumas variantes ou até mesmo elementos novos” (Apud Machado: 2003, 69).

Arlindo Machado identifica os três tipos mais comuns de narrativa seriada: 1) a baseada em uma ou mais estórias que se desenvolvem linearmente ao longo dos capítulos. 2) A narrativa onde cada estória começa e termina em um mesmo episódio, sendo a presença de atores, o nome do programa e o tema, a ligação entre um episódio e outro. 3) E por fim, um terceiro tipo de narrativa que é tomada por um programa único, com atores, cenários e até diretores diferentes onde a serialização estaria contida no espírito geral das estórias ou das temáticas.

³ Pensar a televisão deveria ser algo mais complexo do que simplesmente determinar categorias para ela, antes disso, existe uma relação problemática que dota de sentidos diferentes cada um desses programas.

Nesse ponto introduzo o meu objeto de pesquisa: o quadro Retrato Falado situa-se nas intersecções desses três tipos de narrativas, ao mesmo tempo em que ele é tomado como um programa único e a serialização estaria contida no espírito geral das estórias, o quadro mantém a presença da atriz Denise Fraga no papel principal, porém isso não impede a participação de atores diferentes em cada episódio. A narrativa vai sendo estruturada em função das estórias, utilizando características de ficção televisual e principalmente, dos agentes discursivos encontrados no documentário.

O lugar do documentário

O documentário é visto como um campo de mediação no qual está presente um jogo de linguagens inerentes ao processo técnico. Ele não pode ser tomado como um espaço legitimador da realidade à medida que dentro dele existe um processo de montagem. “Qualquer referência ao mundo histórico terá que ser construído no interior do filme e contando com os meios que lhes são próprios” (Dá-Rin: 2004, 221).

Nichols estrutura sua teoria da percepção de que documentário não seria um reprodução, mas sim uma representação, um ponto de vista, “uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador” (Dá-Rin: 2004, 134). O autor sintetizou quatro modos de representação: o expositivo, o observacional, o interativo e o reflexivo.

O expositivo seria correspondente ao documentário clássico no qual “um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário *off*, servindo de imagens e ilustrações”.

Esse modelo segue a estrutura particular/geral: “é preciso que os casos particulares apresentados conttenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles. Essa limpeza do real condicionada pela ciência permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência” (Bernadet: 1985, 15).

No modo observacional a posição do espectador se relativiza na de observador. “A montagem e os enquadramentos vão restituir a impressão de que a vida e o real estão passando diante da câmera que terá como papel, o registro e a captação” (Baltar: 2003, 24). Esse modelo é efetivado no cinema direto norte-americano, “que procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo” (Dá-Rin: 2004, 135).

Ao contrário do modo observacional, o modelo interativo vai defender a interação direta do cineasta com o objeto. Ele se baseia no diálogo entre o diretor e os “atores sociais”. “A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e explicita os pontos de vista em jogo. Ao contrário de um texto impessoal em *off*, a voz do cineasta é dirigida aos próprios participantes da filmagem. A subjetividade do realizador e dos atores sociais é plenamente assumida”. (Dá-Rin: 2004, 135).

No modo reflexivo o que se procura enfatizar é justamente o processo de produção do filme, entendendo que antes de uma representação direta do mundo, há uma mediação. Os filmes reflexivos apresentam o produtor e o processo de produção, evidenciando o caráter de artefato do documentário. “Ao invés de procurarem transmitir um “juízo abalizado” que parece emanar de uma agência de saber e autoridade, acionam estratégias de distanciamento crítico do espectador e frequentemente lançam mão da ironia, da paródia e da sátira”. (Dá-Rin: 2004, 135).

Nichols, no entanto, “vai atentar para o fato de que os modos de representação são apenas molduras teóricas generalizantes que podem facilitar análise comparada de documentários”, entendendo que o documentário pode perfeitamente apresentar características de mais de um modo. (Dá-Rin: 2004, 136)

Essas marcas são compartilhadas pelo público como marcas do documentário. No momento em que o público percebe essas marcas nos produtos, eles assumem uma expectativa de representação de realidade. Esse é o jogo proporcionado pela intertextualidade e é esse jogo, me parece, que o quadro Retrato Falado vai propor ao espectador.

Retrato Falado: a narrativa intertextual

Acredito que a grande estratégia narrativa do Retrato falado é a presença constante de depoimentos, marcando a presença de elementos do documentário, que dão ao fundo a sensação de um real que deixa de ser ficcionalizado. Na estória de Tia Sônia, seu filho, Alexandre da Silva, tinha um time de futebol e queria participar de um campeonato, para isso eles precisavam que uma pessoa maior de 18 anos assumisse a função de técnica. Ao convidarem Tia Sônia para ser a técnica do time, Sônia/Denise responde: “mas eu nunca fui técnica”, olha para a câmera e pergunta: “o que que um técnico faz?”. A solução dada pela

narrativa do programa não foi inserir o depoimento de Tia Sônia, nem do seu filho, tentando explicar para a tia Sônia personagem o que é que um técnico faria, mas sim colocar, os técnicos Zagallo e Carlos Alberto Parreira para explicarem as suas funções.

Automaticamente Tia Sônia/Denise anota as respostas e ao atuar como técnica, faz os gestos e trejeitos de Zagallo e Carlos Aberto Parreira, colocados pela edição do programa em um quadro em que as duas cenas aparecem simultaneamente. Essas falas, são falas de “especialistas” reconhecidos e autorizados pelo público como tal, esse é o processo que legitima o Retrato Falado, através desses agenciamentos intertextuais, como representação da realidade.

Bibliografia

- ARONCHI, José Carlos. *Gêneros e formatos na Televisão Brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.
- BALOGH. *O discurso ficcional na tv*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BARBERO, Jesús Martins. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz (org). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BALTAR, Mariana. *Todos os Nordestes: apagamentos e permanências do imaginário no documentário contemporâneo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense/UFF, 2003.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: , 2000.
- _____. *Introdução à edição de 2001: as culturas híbridas em tempos de globalização*, in: *Culturas híbridas*. São paulo: Edusp, 2003.
- DÁ-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- LOPES, Maria Immacolata de Vassallo (org). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- _____(org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo independente*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- STAN, Robert. *Bakhtin, da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.